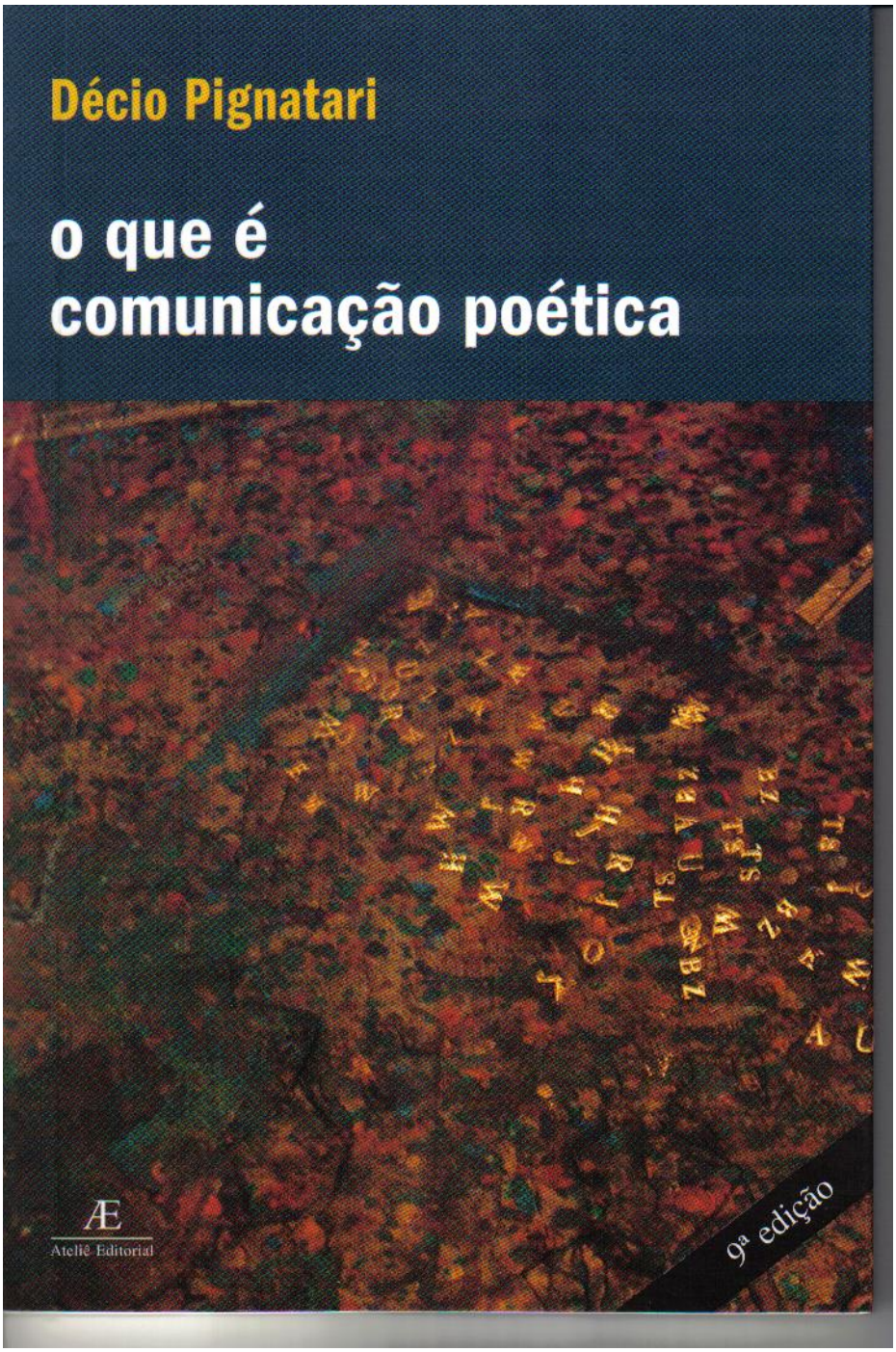


DIGITAL Source

http://groups.google.com/group/digitalsource

O QUE É COMUNICAÇÃO POÉTICA

O QUE É COMUNICAÇÃO POÉTICA

Décio Pignatari

Ateliê Editorial

Copyright © 2005 by Décio Pignatari
Direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19.02.98. É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização, por escrito, da editora.
1 ed. a 4 ed.: Cortez de Moraes
5 ed. a 7 ed.: Brasiliense
8 ed., 2005 e 9 ed., 2006: Ateliê Editorial

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Câmara Brasileira do Livro, SP,Brasil)

Pignatari, Décio

O que é comunicação poética/ Décio Pignatari.-

8.ed.-Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

Bibliografia.

INBN 85-7480-208-5

1. Comunicação 2. Linguagem 3. Poética 4. Semiótica 1. Título

04-4913 CDD-808.1014

Índices para catálogo sistemático:
1. Comunicação poética: Literatura 808.1014
2. Linguagem poética: Literatura 808.1014
3. Semiótica poética: Literatura 808.1014

Direitos reservados à
ATELIÊ EDITORIAL
Estrada da Aldeia de Carapicuíba, 897
06709-300 — Granja Viana — Cotia — SP
Telefax (11)4612-9666
www.atelie.com.br / e-mail: atelieeditorial@terra.com.br
Impresso no Brasil 2006
Foi feito depósito legal

SUMÁRIO

A Linguagem Poética. 9
Semiótica Poética: Paradigma e Sintagma. 13
Ritmo. 21
Métrica. 31
Rima. 37
Amostragem Sincrônica: Tudo ao Mesmo Tempo 39
Amostragem Diacrônica: Um Tempo, Depois
Outro Tempo. 43
Poesia Não-Linear, Poesia Não-Verbal. 47
Observações Finais. 61
Indicações para Leitura. 63

Biografia. 65

A LINGUAGEM POÉTICA

A poesia parece estar mais do lado da música e das artes plásticas e visuais do que da literatura. Ezra Pound acha que ela não pertence à literatura e Paulo Prado vai mais longe: declara que a literatura e a filosofia são as duas maiores inimigas da poesia.

De fato, a poesia é um corpo estranho nas artes da palavra. É a menos consumida de todas as artes, embora pareça ser a mais praticada (muitas vezes, às escondidas). Uma das maiores raridades do mundo é o poeta que consegue viver só de sua arte. Há dois mil anos, o poeta latino Ovídio dizia que as folhas de louro (com as quais se faziam coroas para poetas e heróis) só serviam mesmo para temperar o assado. E como poderia ser diferente? Como encontrar um modo de remunerar o trabalho e o ofício de um poeta? Rilke ficou treze anos sem fazer um único poema; Valéry, vinte e cinco anos! Outros consumiram boa parte da vida escrevendo uma obra

(sem exclusão de outras): Dante, vinte anos, para a *Divina Comédia;* Joyce, dezessete, para a "proesia" do *Finnegans Wake;* Pound, quarenta para *Os Cantos;* Goethe, cinqüenta e cinco, para o *Fausto;* Mallarmé, trinta, para o *Lance de Dados.* Mas não é porque houve um Pelé que você vai deixar de jogar futebol; não é porque há uma Gal que você vai deixar de cantar.

O poeta é aquele artista que não está no gibi. E é aquele que ajuda a fundar culturas inteiras. Não dá pra entender a cultura portuguesa sem Camões; a inglesa sem Shakespeare; a italiana sem Dante; a alemã sem Goethe; a grega sem Homero; a irlandesa sem Joyce.

Poesia é a arte do anticonsumo. A palavra "poeta" vem do grego *"poietes* = aquele que faz". Faz o quê? Faz linguagem. E aqui está a fonte principal do mistério.

O signo verbal forma um sistema dominante de comunicação. Quer dizer: todo mundo transa, todo mundo usa, todo mundo trabalha *com* o signo verbal (o falado, principalmente, pois só uns 10% das línguas existentes possuem código escrito). E aí é que está: o poeta não trabalha *com* o signo, o poeta trabalha *o* signo verbal.

Uma estorinha: O grande pintor impressionista Degas vivia querendo fazer um poema — sem conseguir. Um dia, chegou-se para o seu amigo Mallarmé e disse: "Stéphane, idéias maravilhosas não me faltam — mas eu não consigo fazer um poema". Respondeu o Mestre: "Meu caro Edgai poemas não se fazem com idéias — mas com palavras".

O poeta faz linguagem para generalizar e regenerar sentimentos, diz Charles Peirce.

Uma adivinha: Mallarmé falava de uma flor que está "ausente de todos os buquês". Que flor é esta?
Charles Morris faz uma esclarecedora distinção entre os signos. Diz ele que há signos-para e signos-de. Um signo-para conduz a alguma coisa, a uma ação, a um objetivo transverbal ou extraverbal, que está fora dele. É o signo da prosa, moeda corrente que usamos automaticamente todos os dias. Mas quando você foge desse automatismo, quando você começa a ver, sentir, ouvir, pesar, apalpar as palavras, então as palavras começam a se transformar em signos-de. Fazendo um trocadilho, o signo-de pára em si mesmo, é signo de alguma coisa — quer ser essa coisa sem poder sê-lo. Ele tende a ser um *ícone,* uma figura. É o signo da poesia. Você vai ver, mais adiante, que o signo-para é um signo por contigüidade, enquanto o signo-de é um signo por similaridade.
Para o poeta, mergulhar na vida e mergulhar na linguagem é (quase) a mesma coisa. Ele vive o conflito *signo* vs. *coisa.* Sabe (isto é, sente o sabor) que a palavra "amor" não é o amor — e não se conforma...
A resposta para adivinha mallarmaica: a flor que está ausente de todos os buquês é a palavra *flor.*
O poema é um *ser de linguagem.* O poeta faz linguagem, fazendo poema. Está sempre criando e recriando a linguagem. Vale dizer: está sempre criando o mundo. Para ele, a linguagem é um ser vivo, O poeta é radical (do latim, *radix, radicis* = raiz): ele trabalha as raízes da linguagem. Com isso, o mundo da linguagem e a linguagem do mundo ganham troncos, ramos, flores e frutos. É por isso que um poema parece falar de tudo e de nada,

ao mesmo tempo. É por isso que um (bom) poema não se esgota: ele cria modelos de sensibilidade. É por isso que um poema, sendo um ser concreto de linguagem, parece o mais abstrato dos seres. É por isso que um poema é criação pura — por mais impura que seja. É como uma pessoa, ou como a vida: por melhor que você a explique, a explicação nunca pode substituí-la. É como uma pessoa que diz sempre que quer ser compreendida. Mas o que ela quer mesmo é ser amada.

O lingüista Chomsky distingue dois níveis no fato lingüístico: o nível de *competência* e o nível de *desempenho,* O nível de competência refere-se ao nível de domínio técnico da linguagem (aos três anos de idade, uma criança já domina as estruturas básicas de seu idioma materno). O nível de desempenho é aquele em que o falante *cria* em cima do nível de competência. É claro que esses níveis não são separados: a criança aprende criando. Todos nós criamos, mas a (des)educação que recebemos nos orienta no sentido da *descriação,* no sentido de permanecermos apenas ao nível de competência.

Estamos dando a você aquilo que é fundamental para a competência poética — mas abrindo para o desempenho criativo, que é tarefa sua.

Muita inibição ao nível do desempenho é provocada pela insegurança ao nível da competência. É nisto que se apóia a censura, de fora e de dentro (autocensura), para impedir que você crie. Vamos reabrir ambas as válvulas.

SEMIÓTICA POÉTICA:
PARADIGMA E SINTAGMA

Dois são os processos de associação ou organização das coisas: por contigüidade (proximidade) e por similaridade (semelhança). Esses dois processos formam dois eixos: um é o eixo de seleção (por similaridade), chamado paradigma ou eixo paradigmático; o outro é o eixo de combinação (por contigüidade), chamado sintagma ou eixo sintagmático.

Quando você vê um certo azul e se lembra dos olhos de uma certa pessoa, está fazendo uma associação por semelhança; quando você evoca essa pessoa ao olhar um isqueiro que ela lhe deu de presente, está fazendo uma associação por contigüidade.

Com os signos também é assim. Você se acostumou, desde criança, a ligar uma certa combinação de sons a um objeto — por exemplo, os sons que compõem a palavra "mesa" (depois, na escola primária, iria aprender o código escrito para esse código falado). Temos aí uma

associação por contigüidade. As palavras, escritas e faladas, associam-se dessa forma aos objetos designados — ou seja, por contigüidade. Você pode logo perceber que esse condicionamento tem muito de convencional ou arbitrário. Mas, quando você imita o som de um carro em velocidade ou vê/lê, escrito, numa estória em quadrinhos, "vrrruuummm", está diante de uma associação por similaridade, que é governada pela analogia. Charles Peirce, o criador da Semiótica (Teoria dos Signos), chama de *símbolos* os signos por contigüidade e de *ícones* os signos por similaridade.

Mas as próprias palavras, que são *sím bolos,* se organizam de acordo com os dois eixos, formadas que são por *fonemas,* ou grupos de sons inconfundíveis, que são em número limitado em cada língua ou código lingüístico. Os fonemas formam grupos ou seleções, com base na semelhança da emissão fonológica: o p e o *b* são labiais; o t e o *d,* linguodentais; o fe o *v,* labiodentais, etc. Essas seleções por semelhança formam os paradigmas lingüísticos. Quando você fala uma palavra, você está combinando, ultra-rápida e automaticamente, sons extraídos dos paradigmas — e formando sintagmas. É por isso que esse eixo sintagmático também é chamado de combinatório ou de combinação, enquanto o outro, paradigma, é chamado eixo de seleção. Sintagma = reunião. Paradigma = modelo.

Exemplos não-verbais tornam mais claro esse trambique paradigma/sintagma.

Examine um cardápio: o que você vê ali? Estão agrupados (por semelhança) os pratos que formam as entradas, as carnes **,** os peixes, os acompanhamentos, as sobre-

mesas, as bebidas. Quando você escolhe uma certa entrada, uma carne, um acompanhamento, uma sobremesa e uma bebida para formar a sua refeição, você está montando um sintagma.., gastronômico.

Como se convocam os jogadores de futebol da seleção nacional? Goleiros, laterais, zagueiros, médios volantes, pontas-de-lança. Para armar o time (sintagma), a comissão técnica combina os melhores elementos de cada posição (paradigmas).

Dê uma espiada num guarda-roupa feminino. Ali estão agrupados as blusas, as saias, os sutiãs, as calcinhas, as meias, os sapatos. Ao escolher e combinar as peças, no vestir-se, a moça está montando um sintagma do vestuário.

A mesma coisa na fabricação de um carro. A linha de montagem não é senão a linha de combinação sintagmática das diversas peças que formam os paradigmas:
rodas, eixos, motores, portas, vidros, carroceria, etc.

Para o lingüista Jakobson, duas são as chamadas figuras de retórica que predominam nessa estruturação: a *metonímia* e a *metáfora.*

Metonímia = tomar a parte pelo todo

prevalece no sintagma

Metáfora = relação de semelhança entre duas coi-

sas designadas pela palavra ou conjunto

de palavras
prevalece no paradigma

Quanto à metonímia, que se observa nas palavras em geral, não há dificuldade de entender, pois você já sabe que a palavra é formada da montagem de partes ou

pedaços de sons, que são os fonemas. As palavras de uma frase, por sua vez, são pedaços extraídos do repertório léxico do idioma (dicionários) e das categorias gramaticais, onde se agrupam por semelhança das funções que exercem na frase (substantivos, advérbios, conjunções, etc.). Além disso, elas designam objetos que são pedaços da chamada realidade.

O caso da metáfora, porém, cujos signos tendem a ser ícones (figuras), apresenta uma alternativa. Comparemos dois exemplos:

exemplo a) *José é águia*

Que observa você aqui? Você percebe certos traços de semelhança ou analogia entre José e a águia e os relaciona numa metáfora. Você nota, porém, que a semelhança não está nos próprios signos (palavras, símbolos), mas nas coisas ou objetos — no caso, uma pessoa e uma ave —, designados por eles. Vemos, então, que a metáfora — neste e na maioria dos casos — é um curioso fenômeno de analogia por contigüidade. Ou seja, ela é um ícone por contigüidade — o que é uma espécie de contradição. Trata-se de um ícone degenerado; por isso, a gente pode definir a metáfora como sendo um *hipoícone por contigüidade.*

exemplo *b) A guiar é águia*

Você pode perceber que, aqui, há algo mais do que a semelhança metafórica do primeiro exemplo. Que algo mais é esse? É que aqui há uma transposição ou tradução da semelhança entre objetos para uma semelhança de sons entre os próprios signos que designam esses objetos.

A analogia não fica só entre as partes ou objetos designados — mas é trazida para as letras, os sons, as figuras dos próprios signos. Temos então um verdadeiro ícone — um ícone por similaridade.

Como a semelhança de sons entre palavras (ou numa mesma palavra) é chamada de *paronomásia,* achamos que ela, tanto quanto a metáfora — ou até mais —, caracteriza o eixo de similaridade (paradigma).

Facilitando ainda mais as coisas, dá pra resumir do seguinte jeito: a metáfora é uma semelhança de significados, a paronomásia é uma semelhança de significantes.

É a possibilidade de inumeráveis ocorrências de sons semelhantes dentro do *sistema língua* que cria as condições para o surgimento de fenômenos como a paronomásia, a rima e a aliteração (= cadeia de sons iguais ou semelhantes a intervalos). Uma cinqüentena de fonemas é responsável pela formação das 80000 palavras que constituem o repertório léxico básico da língua portuguesa.

A paronomásia possibilita o trocadilho e a poesia (junto com a metáfora).

Descobriu Jakobson que a linguagem apresenta e exerce função poética quando o eixo de similaridade se projeta sobre o eixo de contigüidade. Quando o paradigma se projeta sobre o sintagma. Em termos da semiótica de Peirce, podemos dizer que a função poética da linguagem se marca pela projeção do ícone sobre o símbolo — ou seja, pela projeção de códigos não-verbais (musicais, visuais, gestuais, etc.) sobre o código verbal. Fazer poesia é transformar o símbolo (palavra) em ícone (figu-

ra). Figura é só desenho visual? Não. Os sorf de uma tosse e de uma melodia também são figuras: sonoras.

Em poesia, você observa a projeção de uma *analógica* sobre a lógica da linguagem, a projeção de uma "gramática" analógica sobre a gramática lógica. É por isso que a simples análise gramatical de um poema é insuficiente. Um poema cria a sua própria gramática. E o seu próprio dicionário. Um poema transmite a qualidade de um sentimento. Mesmo quando parece estar veiculando idéias, ele está é transmitindo a qualidade do sentimento dessa idéia. Uma idéia para ser sentida e não apenas entendida, explicada, descascada.

A maioria das pessoas lê poesia como se fosse prosa. A maioria quer "conteúdos" — mas não percebe formas. Em arte, forma e conteúdo não podem ser separados. Perguntava o poeta Yeats: "Você pode separar o dançarino da dança?" Quem se recusa a perceber formas não pode ser artista. Nem fazer arte.

Diz a tradição que todo japonês deve fazer pelo menos um poema em sua vida. A maioria faz (em geral, um poema bem curto)... e não mostra a ninguém. Nesse poema ele procura resumir a sua visão do mundo. Para ele, esse poema é a sua própria pessoa transformada em signos.

Veja, neste exemplo de Carlos Drummond de Andrade, a palavra virando coisa, figura, e criando seu próprio dicionário:

Um inseto cava

cava sem alarme

perfurando a terra

sem achar escape.

O “inseto” deste poema não é a palavra “inseto”, mas o vocábulo *cava.* Pelo corte do verso e pela reduplicação, o vocábulo-inseto “cava” é que se move e adentra o poema como se este fosse a terra.

Paronomásia 1 (propriamente dita):

Violetas violentas

Paronomásia II (anagrama):

Comer e coçar é só começar

Comentou um adolescente a seu pai, observando esse provérbio: “É isso mesmo..está certo — porque “comer” e “coçar” estão dentro de “começar”.

Paronomásia III (aliteração):

Vaia o vento

e vem vem

Vaia o vento

e vai vai

Paronomásia IV (rima):

Murmuro

muro

RITMO

Ritmo é um ícone que resulta da divisão e distribuição no tempo e no espaço — ou no tempo e no espaço — de elementos ou eventos verbovocovisuais **(=** verbais, vocais, visuais).

Ritmo = pulsação de eventos ou elementos, sucessiva ou simultaneamente elementos ou eventos sonoros: música, poesia elementos ou eventos audiovisuais: cinema, TV, poesia elementos ou eventos háptico(tátil)-visuais: escultura, arquitetura, tecelagem elementos ou eventos háptico-audio-visualgestuais: dança e outras combinações possíveis

Na prática poética, use o seu ouvido. Para os poemas sem versos, use também o olho. Sinta as pulsações. Leia poemas em voz alta. Poemas seus. E de outros. Grave no gravador. Ouça. Ouça. Torne a gravar. Ouça. Compare. Se precisar de mais de uma voz, chame os amigos. O ritmo é uma sucessão ou agrupamento de acentos fracos e fortes, longos e breves. Esses acentos não são absolutos, mas relativos e relacionais — variam de um caso para outro. O ritmo tece uma teia de coesão.

O ritmo pressupõe um jogo fundo/figura. No caso do som, o fundo é o silêncio. O contra-acento é a pausa. Trata-se de um silêncio *ativo,* não passivo e neutro. O silêncio é parte integrante da música e da poesia. Os ritmos formam sistemas. Você pode aproveitálos, rejeitá-los, tentar criar outros. Como ele é uma figura, um ícone, não pode ser inteiramente explicado. O significado das palavras interfere no ritmo:

1) Chega hoje da Europa o embaixador Moreira
2) Dança, dança, morena, imperatriz do samba
3) Sobre a triste Ouro Preto o ouro dos astros chove.

Reduzido a esqueleto, o ritmo pode ser tido como batidas de compasso, cadência, métrica. Nos três exemplos acima, temos praticamente a mesma métrica ou compasso — mas não temos o mesmo ritmo. A informação banal e prosaica da primeira frase não diz nada ao ouvido em matéria de ritmo. Na segunda, a informação também é comum, mas já atua ritmicamente. Na terceira — que é um verso de Bilac — o ritmo se impõe como

figura, como ícone, para acompanhar uma informação pouco comum.

Na tradição poética ocidental, 4 são os esquemas rítmicos fundamentais — 2 binários e 2 ternários. Muito fáceis de entender e de lembrar. Vamos ilustrar cada um com acentos gráficos, palavras isoladas, frases correntes, versos e desenhos.

1. Ritmo binário ascendente: um acento fraco (breve) seguido de um forte (longo). Assim:

◦ •

azul

Em *plena luz* do *dia*

◦ • ◦ • ◦ •

"A nuvem guarda o pranto"

(Alphonsus de Guimarães)

"A sorte deste mundo é mal segura"

(Tomás Antônio Gonzaga)

Observe, neste último exemplo: o "é" funciona como acento fraco e faz elisão (se liga) com o "o" de "mundo":

A sorte deste mundoé malsegura.

Numa fachada de casa antiga, esse ritmo ficaria assim, visualmente:

Figura

II. Ritmo binário descendente: um acento forte seguido de um acento fraco. Assim:

● ○

boca

Dei *vexame* *ontem*

● ○ ● ○ ●

“Paira à tona de água

.....

“Tenho tanta pena!”

(Fernado Pessoa)

A nossa fachada ficaria assim:

Figura

III. Ritmo ternário ascendente: 2 acentos fracos seguidos de um acento forte. Assim:

○ ○ ●

Animal

Antonieta não viu o tatu

○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

“Tu choraste em presença da morte,

Em presença da morte choraste?

Não descende o covarde do forte,

Pois choraste, meu filho não és!”

(Gonçalves Dias)

“Ai, Tristeza tem cascos de ferro

E as esporas de estranho metal,

Cor de vinho, de sangue e de morte,

Um metal parecido com ciúme.”

(Décio Pignatari)

A fachada da casa ficaria assim:

Figura

Dizendo e repetindo em voz alta, você vai ouvir o ritmo ternário ascendente dos versos acima. Vai perceber também que alguns acentos iniciais — *tu, não, pois, ai, cor* —, que **podem** ser fortes em outros casos, aqui comparecem enfraquecidos. Além disso, você também já deve ter percebido que, para efeito de esquematização rítmica, os acentos fracos finais são desprezados na contagem.

Veja agora o que acontece no poema “Ditirambo”, de Oswald de Andrade (leia normalmente, sem marcar os acentos):

Meu amor me ensinou a ser simples

como um largo de igreja

onde não há nem um sino

nem um lápis

nem uma sensualidade.

Leia agora os dois primeiros versos numa grafia fonética diferente e procure acentuar os tempos fortes:

meuamor mensinoua ser sim(ples)

comunlargo digre(ja)

Dá pra ouvir? Está em ritmo ternário ascendente, como nos exemplos anteriores, mas você não o sente tão marcado. Por quê? As consoantes nasais *(m, n)* e o grande número relativo de vogais (11 vogais para 11 consoantes no primeiro verso, eliminando-se a sílaba fraca final) torna o ritmo mais ondulante, mais suave. Uma outra razão está no tom coloquial das expressões usadas. Outra ainda, muito importante, é que um poema é um todo orgânico — umas partes influem nas outras. O som ou vocábulo "sino" já não vem anunciado no som ou vocábulo "en(sino)u"?

Duas estorinhas-informação: Oswald afirmou diversas vezes que nunca, em toda a sua vida, soube contar sílabas, acentos, pés e coisas que tais. Isso não o impediu de tornar-se um grande poeta. Já Mallarmé nunca se permitiu sair dos versos de tradição francesa. Nunca fez versos brancos (sem rima), nem experimentou com o chamado verso livre (que hoje éo normal, mas que no seu tempo constituía a grande novidade). No entanto, no poema que publicou em 1897, um ano antes de sua morte, foi além de qualquer verso branco ou livre: estraçalhou o verso francês e o distribuiu pelo branco da página. Esse poema *Un coup de dés (Um Lance de Dados)* está na base das maiores radicalizações poéticas de nosso tempo. Ele corresponde, na poesia, à Lei da Relatividade, na física.

IV. Ritmo ternário descendente: um acento forte seguido de dois acentos fracos. Assim:

• ○ ○
impeto
Fátima diz que não toma nem pílula.
• ○ ○ • ○ ○ • ○ ○ •

"deito na beira do rio

mando chamar a mãe-d'água"

(Manuel Bandeira)

"fique esta vida bem viva

para contar minha história"

(Cecília Meireles)

"Fonte de fogo

dá- me essa Glória

Sarça de fogo

dá- me o Poder

Cinza de fogo

dá-me esse Reino"

(Mário Faustino)

O ritmo ternário descendente numa fachada:

Figura

Esses esquemas rítmicos básicos e algumas de suas combinações recebem bonitos nomes de origem grega —

iambos, dátilos, anapestos, etc. — que você não tem necessidade de guardar. São possíveis as mais variadas combinações desses acentos ou pés (os gregos marcavam o ritmo com o pé, tal como muitos músicos populares de hoje). Você pode fazer as suas livremente, num mesmo verso e de verso para verso. Para isso, não há lei nem regra. Também não há para a escolha dos sons que você vai fazer ao juntar palavras em versos, versos em estrofes e estrofes em poemas. Uma pausa maior, uma combinação inusitada de sons, o significado, o jeito de cortar e emendar um verso em outro, a utilização de sons conflitantes, dissonantes — tudo isso conta, já não só para a criação rítmica, mas também para a música, o desenho, a coloração do poema.

Use a imaginação e procure traduzir em palavras (versos ou não-versos) os ritmos propostos experimentalmente nestas fachadas.

(É claro que você já está sabendo que, nestes como nos exemplos anteriores, mostramos apenas pedaços ou fragmentos rítmicos — e não, necessariamente, versos inteiros.)

Pausa:

Figura

Dissonância, “arritmia”:

Figura

Espaço:

Figura

MÉTRICA

Na tradição luso-brasileira, as numerosas possibilidades rítmicas costumam ser reduzidas a umas tantas regrinhas mais ou menos caretas, baseadas na acentuação silábica tônica ou forte (embora nem sempre o som, acento ou pé coincida com a sílaba). Elas são práticas para você obter um ritmo — digamos assim — automático. E para conhecer os versos dessa tradição. Damos aqui um mini-resumo. É o que se chama de métrica, metrificação ou versificação.

Lembretes:

• a contagem das sílabas é feita até o último acento tônico ou forte;

• a sílaba terminada em vogal átona (fraca) faz elisão, emenda com a vogal átona seguinte, formando apenas uma sílaba;

• falamos de acentos obrigatórios — que não excluem outros.

1) Versos até 7 sílabas

Não há regrinha nenhuma. Acentue onde quiser, que dá certo. O verso de *5* sílabas, ou pentassílabo, é chamado de redondilha menor. O de 7 sílabas, ou heptassílabo, de redondilho maior e é largamente usado. (parágrafo)O modelo *kitsch* brasileiro do heptassílabo é o "Meus Oito Anos", do Casimiro:

Ó que saudade que eu tenho
da aurora da minha vida
da minha infância querida
que os anos não trazem mais.

"A Banda", do Chico Buarque, também é em redondilha maior, em sua primeira parte.

2) Verso de 8 sílabas

Acentue na 4ª e na 8ª:

Sou feiticeiro de nascença
(Torquato Neto)

ou na 2ª (ou 3ª), na 5ª e na 8ª:

Então, dir-se-ia que o tempo
interrompe toda carreira
.....(João Cabral de Melo Neto)

3) Verso de 9 sílabas

Acentue na 3ª, na 6ª e na 9ª (coincide com o ritmo ternário ascendente) ou na 4ª e na 9ª:

Ergue-se em mim uma lua falsa
..... (Fernando Pessoa)

4) Verso de 10 sílabas

O decassílabo! O verso mais usado nos últimos 700 anos, de Martim Soares a Augusto de Campos.
Acentue na 6ªe na 10ª—que tudo dá certo. Ou então na 4ª, na 8ª e na 10ª.

E oh! minha amada, o sentimento é cego...
Vês? Colaboram na saudade a aranha,
Patas de um gato e as asas de um morcego.

(Pedro Kilkerry)

Mas quase tudo pode acontecer num decassílabo!

5) Verso de 11 sílabas

Se você acentua nas 2ª, 5ª, 8ª e 11ª, ele fica igual ao verso de 9 sílabas (ternário ascendente), precedido de um lance binário, também ascendente:

E jaz em teus filhos clamando vingança
(Gonçalves Dias)

Mas bastam acentos obrigatórios na 5ª e na 11ª, podendo variar os demais, e o verso já ganha um ritmo mais espraiado:

Bélgica das velas ingênuas e virgens.
.....(Manuel Bandeira)

Acentuação na 3ª, na 7ª e na 11ª também é uma boa:

Sirva um samba de Noel, uma ciranda
.....(Torquato Neto)

Um samba de Orestes/Noel bastante curioso, em matéria de versos, é *Positivismo:* nas estrofes de 4 versos (quadras), os dois primeiros têm 11 sílabas e os dois últi-

mos, 10; todos estes têm acento na 6ª, todos aqueles, na 3ª e na 7ª:

O amor vem por princípio, a ordem por base:
O progresso é que deve vir por fim.
Desprezaste essa lei de Augusto Comte
E foste ser feliz longe de mim.

A verdade, meu amor, mora num poço,
É Pilatos, lá na Bíblia, quem nos diz — E também faleceu por ter pescoço
O autor da guilhotina de Paris.

A mentira mora num café pequeno
Que se toma para ver quem vai pagar.
Foi pra não sentir mais o teu veneno
Que eu já resolvi me envenenar.

O primeiro verso é uma zorra: pode ter 10, 11 ou 12 sílabas, conforme a leitura. Do jeito que Noel canta, ele tem 11. Observe a violenta elisão de 4 vogais — uma das quais tônica: *or(dem)* — na 8ª sílaba. Noel Rosa se ligava muito na poesia escrita, como se vê — tal como Chico Buarque, hoje. Em Caetano Veloso, a poesia é mais falada e cantada do que escrita. E menos linear:

Acho que a chuva ajuda a gente a se ver

é um verso de 11 sílabas, que se abre e fecha com ternários em espelho, e com três lances binários no meio. Observe a aliteração de consoantes fricativas *(ch, i, g)*.

No canto, transforma-se em:

Acho

que a chuva

va aju-

da a gente
a se ver

Observe que os acentos são deslocados e que a aliteração se desdobra em rima e quase-rima.

"Palavra cantada é palavra voando" — dizia Joyce.

6) Verso de 12 sílabas

É chamado de verso *alexandrino.* Em geral, é um verso "nobre", solene. Muitas vezes, porém, os poetas tratam de quebrar-lhe a solenidade, como você pode ver nos versos de Sousândrade reproduzidos mais adiante.

Há três tipos de verso alexandrino:

1) com acento na 4ª, na 8ª e na 12ª sílabas. É o mais comum e fácil;
2) com acento na 6ª e na 12ª, mas de tal forma que o acento na 6ª recaia em palavra oxítona, dividindo o verso em duas partes iguais *(hemistíquios);*
3) também com acento na 6ª, mas recaindo em palavra paroxítona terminada em vogal átona, que deve emendar (fazer elisão) numa vogal átona da palavra seguinte, para formar a 7ª sílaba. É o mais cheio de truques, o "nobre dos nobres".

Exemplos tirados de Manuel Bandeira ilustram os três casos, pela ordem:

1) "Cita um sujeito que não leu, nunca, Alencar."
2) "Fitando a vastidão magnífica do mar."
3) "Sobre as águas, arfando, uma breve jangada."

Os versos com mais de 12 sílabas formam uma espécie de terra-de-ninguém, que cada um pode ocupar do modo que melhor lhe parecer.

RIMA

Semelhança de sons que se acoplam verticalmente no final dos versos. Pela estatística da língua, informam *menos* os sons mais previsíveis (rimas em *ar, ão, eira, osa,* etc.). Informação maior está na imprevisibilidade de ocorrência:

canta nos
pântanos

A rima pode ocorrer até dentro de um mesmo verso, como fez Edgar Poe, em *O Corvo (The raven).* Ou pode ser apenas uma rima toante, incompleta, quando apenas as vogais se aproximam sonoramente. É o procedimento habitual de João Cabral:

tão espessa que até parece
que já nunca mais se dissolve;
tão espessa como se a espera
não fosse de trem mas de morte.

Os poetas gregos e latinos nunca empregaram a rima. Nem por isso foram menos musicais.

AMOSTRAGEM SINCRÔNICA: TUDO AO MESMO TEMPO

Ezra Pound classifica os poemas em três tipos fundamentais:

1) aqueles em que predomina a *fanopéia:* imagens, comparações, metáforas;

2) aqueles em que predomina a *melopéia:* música, mesmo dissonante ou antimúsica;

3) aqueles em que predomina a *logopéia:* "dança das idéias entre as palavras".

Você pode encontrar até as três características num mesmo poema.

A logopéia tende a beirar a prosa. É a similaridade caminhando rumo à contigüidade, o ícone rumo ao símbolo, o analógico rumo ao lógico.

Fanopéia e melopéia:

Longe de prata semeava a seara...
.....(Oscar Rosas, 1862-1925)

Fanopéia:

Maria Magdá, debutante de maio,
esmaga um rouxinol na axila depilada,
e Fred (Frederico) e Ted (Teobaldo)
defloram seu baton nas tardes de Eldorado.

(Haroldo de Campos)

Logopéia:

Tenho tanto sentimento
Que é freqüente persuadir-me
De que sou sentimental,
Mas reconheço, ao medir-me,
Que tudo isso é pensamento,
Que não senti, afinal.

(Fernando Pessoa)

Melopéia:

Me sinto perdida
no meio da noite
da noite tão triste
tão triste de ver
de ver que não vejo
você meu desejo
desejo tão triste
tão triste de ter.

(Aloysio Figueiredo eJ. M. Costa —
Gravação de Maysa)

Fanopéia háptica (tátil):

E que prazer o meu! que prazer insensato!
— pela vista comer-te o pêssego do lábio,
e o pêssego comer apenas pelo tato.

(Gilka Machado)

Sinestesia: os sentidos contaminando os seus códigos:

Nasce a manhã, a luz tem cheiro... Ei-la que assoma
Pelo ar sutil... Tem cheiro a luz, a manhã nasce...
Oh sonora audição colorida do aroma!
.....(Alphonsus de Guimarães)

Amostragem Diacrônica:
Um Tempo, Depois Outro Tempo

Música medieval:

Quantas sabedes amar amigo
treydes comig' a lo mar de Vigo
e banhar-nos-emos nas ondas.

Quantas sabedes amar amado
treydes comig' a lo mar levado
e banhar-nos-emos nas ondas.

Treydes comig' a lo mar de Vigo
e veeremo' lo meu amigo:
e banhar-nos-emos nas ondas.

Treydes comig' a lo mar levado
e veeremo' lo meu amado
e banhar-nos-emos nas ondas.
(Martin Codax, século XIII)

Música renascentista/barroca:

Perdigão perdeu a pena,
Não há mal que lhe não venha.

Perdigão que o pensamento
Subiu em alto lugar,
Perde a pena do voar,
Ganha a pena do tormento.
Não tem no ar nem no vento
Asas com que se sustenha,
Não há mal que lhe não venha.

Quis voar a alta torre,
Mas achou-se desasado
E vendo-se depenado
De puro penado morre.
Se a queixumes se socorre,
Lança no fogo mais lenha:
Não há mal que lhe não venha.
(Camões)

Música romântica (coloquial):

Oh! vamos, meu amor! costuras abandona;
Deixa por hoje o hotel, que eu... deixo a Sorbona —
E fugitivos, do ar contentes passarinhos,
Perdidos pela sombra e a moita dos caminhos
Até a verde em flor *vilá* Montmorency!
De lá, és minha prima andando séria e grave:
Entramos no portão: eu dou-te a minha chave
E sobes, meu condão, ao quarto alvo e *joli!*
Hesitas? ou, senão, sigamos outra via;
Do trem que vai partir a válvula assobia,
O povo se acumula, aqui ninguém a ver-nos:
Fujamos para o céu! que fosse p'ros infernos
Contigo... — "oui" — Não deixes estar teu colo nu!
Há gente no *wagon...* sou fúria de ciúme
Desdobra o véu no rosto.., olhos com tanto lume...

Corria o mês de agosto; entramos em Saint-Cloud.
.....(Joaquim de Sousândrade, 1833-1902)

Música simbolista:

Quando os sons dos violões vão soluçando,
Quando os sons dos violões nas cordas gemem,
E vão dilacerando e deliciando,
Rasgando as almas que nas sombras tremem.

(Cruz e Souza)

Música pós-simbolista {*:* melo-fanopéia gráfica

pré-modernista

Superstição

H.F.

As duas iniciais do nome a que respondo
(e é pena que, horas e horas, me atarefe nesta superstição!),
as duas iniciais do meu nome — H.F. —,
têm um símbolo bom, junto a um símbolo hediondo,

um destino de herói e um de vilão:
Há no H uma escada, um degrau de subida,
uma vaga noção de arquitetura interrompida.
O F é, porém,
forca... poste fatal... marco do fim da Vida...

guindaste de almas para a sepultura,
para a eterna Altura,
para o Além...
Para subir à forca do meu F
tenho ao lado uma escada — o meu H.
Carrasco, magarefe,
alto lá!
alto lá!

Por suas iniciais, meu nome ensina
a não temer pressentimentos vãos.
Ergástulo, fogueira, guilhotina,
cicuta, ópio, ou morfina...
— Quem sabe a sua sina?
— Quem sabe lá se há de morrer por suas mãos?

(Hermes Fontes, 1888-1930)

Música modernista:

Você é tão suave,
Vossos lábios suaves
Vagam no meu rosto
Fecham meu olhar.

Sol-posto.

É a escureza suave
Que vem de você,
Que se dissolve em mim.

Que sono...

Eu imaginava
Duros vossos lábios,
Mas você me ensina
A volta ao bem.

(Mário de Andrade)

Música sem-versista:

com can
som tem
con ten tam
tém são bém
tom sem
bem som

(Augusto de Campos)

POESIA NÃO-LINEAR,
POESIA NÃO-VERBAL

Os enunciados, falados e escritos, obedecem a uma certa lógica — uma lógica discursiva, linear, de causa e efeito, de princípio/meio/fim. Essa lógica se baseia na estrutura fundamental das línguas ocidentais, que é a predicação: sujeito/predicado/atributos. Na predicação, há um verbo que domina todo o sistema: é o verbo *ser*. Dentro desse sistema, você pode afirmar qualquer coisa, por mais absurda e contraditória que pareça, no mesmo nível de certeza: Deus é grande, Deus é pequeno, Teófilo é burro, você é legal, você é careta, a Nena já era.

Essa lógica ainda é reforçada pelo código alfabético escrito: com vinte e poucos sinais são produzidas milhares e milhares de palavras; e, ainda, favorece a dominação dos *signos-para,* favorece a dominação da contigüidade e da metonímia: ela nos leva a ver o mundo em pedacinhos separados, desligados uns dos outros. Essa lógica permitiu o avanço da ciência, mas relega a arte a um papel secundário na sociedade. É uma poderosa arma

de análise, mas não de síntese. É a arma da metalinguagem.

Linguagem-objeto = linguagem que está sendo estudada, analisada.
Metalinguagem = linguagem que se usa para analisar.
A poesia e as artes em geral são uma contradição dentro dessa lógica. Perturbam. Porque utilizam elementos e estruturas de uma outra lógica.
No sistema lógico-discursivo, há uma forma privilegiada de organizar as sentenças: é a subordinação ou *hipotaxe,* que divide o discurso em partes (oração principal, orações subordinadas, etc.). A hipotaxe e o *signo-para* se dão muito bem.
Um poeta um tanto mais lógico poderia escrever:

Os girassóis amarelos resistem

Manuel Bandeira escreveu:

Os girassóis
amarelo
resistem

Eliminando um "s", substantivou o adjetivo, dando-lhe uma força nova num espaço novo que lhe reservou. Como se fizesse duas tomadas de cinema:1ª em plano médio, os girassóis; 2ª corte para *close* ou a câmera aproximando-se em *close-up:* o amarelo tomando conta da tela toda.
Agora, dê uma espiada nesta frase:

Antônio correu, cuspiu, caiu, agitou-se, ergueu-se, espiou, subiu.

Afora o que pode haver de gozado, há qualquer coisa de diferente nela. Após a leitura, você não fica com a impressão de estar vendo todas as ações da personagem ocorrendo quase que ao mesmo tempo, ou com a ordem alterada, perturbando a idéia de princípio/meio/fim? É que se trata de orações que se articulam por coordenação ou *parataxe* — uma simples justaposição de elementos, um junto ao outro e com o mesmo grau de importância. As palavras parecem ganhar vida, parecem transformar- se na personagem em ação. A parataxe e os *signos-de* formam uma excelente dupla.

chapéu, verde, estrela, janela, pata, ônibus, flor, rápido, jornal, sim.

Aí temos também uma sensação globalizante, de tudo junto ao mesmo tempo. E por que não acrescentar às palavras um elemento a mais, que facilite a visão de conjunto?

chapéu verde

sim estrela

janela pata ônibus

flor

jornal rápido

Esse elemento a mais é o espaço não-linear, que cria um tempo também não-linear. É a parataxe no espaço.

Dessa forma, você não só lê, como também *vê* as palavras no espaço — como se fossem coisas concretas, objetivas.

Uma coisa é dizer: *A chuva cai.*

Outra é mostrar a chuva caindo:

chuv
a

chuv
a

chuv
a

chuv
a

chuv
a

chuv
a

O ideograma é a escrita tradicional da China e do Japão. Com os séculos, os desenhos, pitografias, passaram a pinceladas quase abstratas, mas dentro do mesmo sistema. Por exemplo, para transmitir a idéia-emoção de "preguiça", "lazer", colocavam os ideogramas de "porta", "portão" e de "árvore" — justapostos. Assim:

A escrita ideogrâmica se organiza por parataxe. O ideograma não tem sinônimos. A poesia também não tem. Você não pode dar um sinônimo de um poema. No

entanto, de acordo com o "vício lógico" ocidental, quando pedem para você "interpretar" um poema, uma composição musical, um quadro, quando pedem para você dizer "o que o autor quis dizer" — não é justamente um "sinônimo" que estão pedindo a você?

O ideograma — assim como diversas outras línguas com código escrito e muitas outras sem código escrito — não possui o verbo *ser.* Nessas línguas, procura-se *mostra* a coisa e não dizer o que ela é. *Mostrar* um sentimento e *não* dizer o que ele é — isto é poesia. Você já reparou num japonês falando português? Repare de novo— e tente ouvir se ele usa o verbo ser...

O ideograma também não tem categorias gramaticais fixas: um mesmo ideograma pode funcionar como substantivo, adjetivo ou verbo, dependendo de sua posição na "frase". Os ideogramas correm diante dos olhos do leitor como fotos ou fotogramas de um filme. Isto já não ocorre com a escrita ocidental corrente: você precisa primeiro mentalizar as palavras e ligá-las por contigüidade a coisas e fatos — para poder saber o que elas significam.

Para controlar as coisas, o homem precisa *digitalizá-las* — traduzi-las para a forma de números e palavras (dígito vem do latim *digitum,* dedo — e implica a idéia de *contar).* A digitalização é fundamental para as operações mentais, as operações lógicas do pensamento. É fundamental para a ciência e a tecnologia. Mas a ciência não deixa de lado, completamente, o pensamento analógico, que é o pensamento das *formas:* o homem também precisa medir e comparar — ele não pode apenas contar. Medir

e comparar exige a presença das formas — e as formas estão mais ligadas ao mundo físico. Você não pode bolar uma casa ou uma estação orbital apenas com números e palavras: você precisa também desenhá-las. O desenho é uma das formas principais do pensamento analógico — e tanto pode ser um desenho a lápis como um "desenho" eletrônico, como acontece na televisão, O som é outra forma do pensamento analógico: você pode medir o som, mas não pode contá-lo, O tato, o olfato e o paladar também contribuem para o mundo das formas: há formas táteis (liso/áspero), olfativas (cheiros, perfumes), formas do sabor (doce/amargo). Que é a perfumaria senão a criação de novas formas olfativas? Que é a culinária ou gastronomia senão a criação de novas formas do paladar?

O pensamento lógico tende a dividir as coisas em partes; o pensamento analógico a mostrá-las em conjunto, como um todo. O pensamento lógico trabalha com unidades discretas, ou seja, separadas (letras, números); o analógico, com realidades contínuas. O tempo, o espaço, o peso — são realidades contínuas. Para controlá-las e entendê-las, você precisa digitalizá-las, precisa ter instrumentos de medida. Para medir o tempo, inventou-se o relógio; para o espaço, instrumentos de mensuração (régua, teodolito, etc.); para o peso, a balança. São instrumentos analógicos, mais imprecisos, porém mais diretos.

Na aritmética, 2 x 2 = 4. Numa régua de cálculo, essa operação não dá exatamente 4. Se eu digo a você: "Caminhe 113 metros" — você fica um pouco confuso para calcular a distância, não tem a idéia de conjunto. Mas, se eu digo: "Caminhe até a lanchonete da esqui-

na", você tem uma idéia clara do conjunto, uma idéia direta. Já quando você vai discar um número de telefone, não pode ir na base do "mais ou menos". Você não pode errar nenhum número ou dígito: o sistema de discagem é digital, preciso.

Sempre é bom lembrar que o pensamento lógico não deixa de lado, completamente, o pensamento analógico ou paralógico; este, por sua vez, não pode descartar totalmente o outro.

Quando falamos de arte, não devemos somente pensar em pintura, literatura, música, dança, cinema. Uma obra de arquitetura tem muito de ciência e de arte. Um carro, uma avião, um liqüidificador, uma garrafa. Os objetos também formam sistemas de signos, também constituem linguagem. Você pode "ler" uma cadeira tanto quanto um poema. Como você distingue uma motoca de outra? Lendo-as, ainda que instintivamente.

A ciência que estuda todos os sistemas de signos chama-se Semiótica.

A poesia situa-se no campo do controle sensível, no campo da precisão da imprecisão. A questão da poesia é esta: dizer coisas imprecisas de modo preciso. As artes criam modelos para a sensibilidade e para o pensamento analógico. Uma poesia nova, inovadora, original, cria modelos novos para a sensibilidade: ajuda a criar uma sensibilidade nova.

Descobertas recentes no campo da neurologia parecem mostrar que o hemisfério ou lobo esquerdo do cérebro é o principal responsável pelo pensamento lógico (ligado à palavra), enquanto o lobo direito ficaria encar-

regado do pensamento analógico (imagens visuais, sonoras, olfativas, etc.). O lobo esquerdo comanda o lado direito do corpo; o direito, o lado inverso. Teria esse fenômeno alguma coisa a ver com o fato de a maioria das pessoas ser destra, ou seja, ter maior habilidade com o braço e a perna direitas? Teria o lobo esquerdo se desenvolvido mais nas últimas centenas de milênios, paralela- mente ao desenvolvimento da capacidade verbal?

Por coincidência, o coração está do lado esquerdo. Será que, quando dizemos que uma pessoa "não tem coração", é porque ela se deixa comandar muito mais pelo lobo esquerdo do cérebro? Não dizemos também que ela é "fria", "calculista", "cerebral"? É claro que os dois hemisférios transam informações entre si; mas, em termos gerais, a arte está mais para o lobo direito, a ciência mais para o lobo esquerdo.

Nos últimos dois séculos, a revolução industrial criou novas e poderosas linguagens analógicas: a foto, o cinema, a TV os sistemas de gravação e transmissão sonoras. Estaria o lobo direito com possibilidades de ganhar novo impulso em seu desenvolvimento? Então, depois de uma Era Industrial, de uma Era Atômica, de uma Era PósIndustrial, poderíamos entrar numa Era Poética?... Como você imagina que poderia ser uma Era Poética?

A poesia em versos é um corpo analógico dentro de um corpo lógico representado pela palavra e suas relações lógico-gramaticais, que obedecem a um processo linear (causa-efeito, princípio/meio/fim). A poesia concreta, gráfica, sonora, ou gráfico-sonora, rompe com esse sistema. Uma causa não pode ser um efeito, um efeito

não pode ser uma causa? Por que não criar logo uma sintaxe analógica, em que causas e efeitos se confundam e pareçam ocorrer ao mesmo tempo, simultaneamente, em lugar de uma coisa-depois-da-outra? Por que não tratar as palavras como figuras, como imagens que a gente monta no espaço e no tempo?

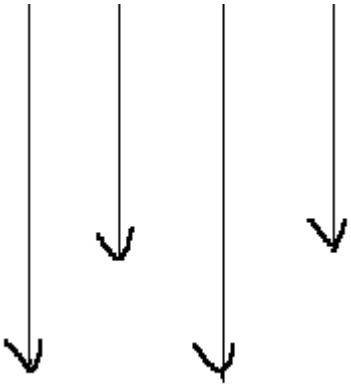
Augusto dos Anjos, o grande poeta simbolista brasileiro, fez vários de seus sonetos começando pelo fim. Isto é, primeiro bolou o terceto final e só depois, com o correr dos dias, foi compondo o resto.

Aparentemente, o que comanda a emissão de voz — um som depois do outro — é o que se chama de diacronia (linearidade). Mas como explicar, por exemplo, que muitas crianças e muita gente do povo pronuncie "chujo" em lugar de "sujo"? Como explicar que o som que vem depois (jo) contamine o som que vem antes (su)? Claro que você pode ver aí um princípio de economia: é mais fácil encadear dois sons semelhantes do que dois sons distintos. Mas você vê também uma certa quebra da linearidade, através do aprendizado crítico que passa a examinar o fenômeno como um todo, sem princípio/ meio/fim. Nem poderia ser diferente. O cérebro armazena estruturas sintáticas, que são figuras, ícones, modelos. Caso contrário, não poderíamos formular frases inumeráveis dentro da mesma estrutura. Com isso, introduz-se a sincronia na diacronia, a simultaneidade na linearidade. O que acontece quando você faz um trocadilho? Você diz duas ou mais coisas ao mesmo tempo. Vamos imaginar que você quisesse batizar uma revista ou um programa de televisão que tratasse de assuntos de arte — e crias-

se o título “Debarte”. Numa palavra só, você estaria dizendo que se trata de um programa ou revista destinados a debater assuntos de arte.

Já na poesia tradicional — bem como na música, é claro — você pode observar a mesma coisa. As linhas horizontais, os versos, comandam a melodia, que é linear. Assim:

Mas os sons também se combinam verticalmente, formando a harmonia:



Veja em Noel Rosa:

Quem é você que não sabe o que diz?

Meu Deus do céu, que palpite infeliz!

Melodicamente (horizontal): dois decassílabos praticamente iguais, combinando um esquema rítmico binário com dois ternários e acentos tônicos na 4ª, na 7ª e na 10ª sílabas. Harmonicamente (vertical): uma combinação de sons "e" (abertos e fechados), "i" e "a" (para ficarmos só nas vogais). Descubra você outras combinações (consoantes, vogais, ditongos), tanto na horizontal como na vertical.

Quando você começa a criar poemas não-lineares, espaciais, você vai observar que a sua primeira tendência é fazer frases-verso e distribuí-las no espaço. Mais ou menos assim:

Você

não é

como

eu pensei

Você

não é

como

eu

Você

é

como?

Mas você já pode perceber que as palavras e os elementos distribuídos no espaço se tornam mais claros em suas relações: os iguais atraindo os iguais pelo posicionamento vertical. Obtém-se um bom efeito com economia de meios. Contrastes e semelhanças, ausências e presenças, proximidades e distâncias, comprimentos das palavras, formas das letras e sons — tudo está em saber jogar com esses elementos no espaço-tempo.

À medida que você vai evoluindo no seu pensamento analógico, você pode até dispensar frases e verbos para descrever ou propor certas coisas. Veja como Ronaldo Azeredo sintetizou dinamicamente uma seqüência banal como a descrição da luz solar desaparecendo das ruas da cidade à medida que a tarde cai:

ruaruaruasol

ruaruasolrua

ruasolruarua

solruaruarua

ruaruaruas

Você pode também *oralizar* poemas concretos, utilizando o gravador. Se você puder trabalhar com mais de uma pista, uma única voz pode multiplicar-se em 2, 3, 4 ou mais vozes simultâneas. Além do poema escrito, faça um projeto-partitura, distribuindo os sons, os tempos, os timbres, as alturas, as dinâmicas. Pode botar música, fazer colagens de outras fitas, etc. Você vai logo perce-

ber que a oralização ou musicalização de um poema desse tipo não é uma simples passagem da palavra escrita para a falada. Sons e/ou palavras precisam ser repetidas, prolongadas, mutiladas, etc.

Outra possibilidade: poema-objetos.

Montar palavras com letrasset ou pintadas em cartões dobráveis, para colocar sobre mesas e prateleiras ou que possam ser pendurados, como móbiles.

Aplicá-las em vidro ou acrílico, obtendo diversos planos reais no espaço e tirando partido do material (transparente, translúcido, opaco, colorido, com textura, etc.).

Há ainda os chamados *poemas semióticos* ou "*sem palavras*" — que podem ser apenas desenhados — ou montados na forma de objetos. Se as formas usadas se explicam por si mesmas, você não precisa dar o dicionário ou a chave léxica do poema: é o caso das colagens em geral ou do uso de figuras de conhecimento geral. Mas se você quiser divertir-se criando "palavras analógicas" e relações novas entre elas, então a chave léxica deve ser utilizada. Veja um exemplo simples na página seguinte:

FIGURA

OBSERVAÇÕES FINAIS

1) Já pouco se usam poemas de forma fixa: de vez em quando, pinta um soneto. Quanto a módulos fixos, a quadra resiste ou você cria o seu, como o faz João Cabral. No mais, é o "verso livre", de comprimento, métrica e ritmo variáveis.

2) Sendo assim — como sempre foi, aliás — saber "cortar" o verso, saber passar de um para o outro, é lance importante.

3) Nos poemas gráfico-espaciais, a tipografia e a caligrafia (quando for o caso) não podem ser desprezadas. Quem se ligar nessa, precisa curtir a fascinante história da escrita e da tipografia.

4) Quanto ao mais, este manualzinho, principalmente em sua parte prática, é algo assim como uma bola de futebol ou uma prancha de *surf*. Não está nelas o principal: a graça, a habilidade, a coragem, a significação — que dependem do talento e do desempenho de você.

INDICAÇÕES PARA LEITURA

A leitura de poemas é sempre insubstituível para a percepção/apreensão de sua estrutura rítmica (tenham eles versos ou não). Contudo, certos textos teóricos nos ajudam a penetrar nesse universo tão estranho e instigante — a palavra poética.

No *Tratado de Versificação,* de Olavo Bilac e Guimarães Passos (São Paulo, Francisco Alves, 1949), encontra-se, no Brasil, uma primeira teoria do verso e suas possibilidades de composição: métrica — ritmo — rima. Não se pode compreender a poesia moderna sem que se conheça aquela de forma tradicional e fixa.

No âmbito teórico-prático, Ezra Pound, em *ABC da Literatura* (trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes e organização e apresentação de Augusto de Campos, São Paulo, Cultrix, 1970), aponta para uma nova concepção da literatura através da junção crítica inserida na criação, ao mesmo tempo que denuncia os métodos obsole-

tos neste campo de estudo — aqueles que emperram a criação em seu mais profundo sentido — o da "invenção".

A especificidade da linguagem poética, no processo de comunicação, ou seja, frente a outras linguagens e suas funções, é claramente demonstrada em *Lingüística e Comunicação,* de Jakobson (São Paulo, Cultrix, 1969), este lingüista cuja aguçada sensibilidade poética permitiu-lhe extrapolar os limites da poesia em relação à literatura.

Semiótica & Literatura, de nossa autoria (São Paulo, Ateliê Editorial, 2004), procura enfrentar, de forma radical, o confronto do mundo não-verbal com o verbal. Calcadas na teoria dos signos, de Peirce, as análises de textos poético-literários visam extrair, através da analogia com outras linguagens, todo um universo de signos que se inter-intra-relacionam.

A leitura de O *Que é Música,* de J. Jota de Moraes, contribui para uma melhor compreensão dos diversos modos de "ouviler" a música, segundo o campo repertorial de cada receptor. Quanto mais se conhece o código sonoro-musical, melhor se adentra em sua linguagem — possibilidades de relação entre sons, O mesmo se dá com a poesia!

E, ainda, *O Que é Poesia Marginal,* de Glauco Mattoso (São Paulo, Brasiliense, 1981). Estar à margem do já canonizado pela tradição é tarefa que se impõe a todo e qualquer trabalho criativo. Em poesia, este se caracteriza com e na palavra. Daí a necessidade, na criação, de caminhar lado a lado com uma certa marginalidade, recusa a um olhar que, mirando o passado, impede a projeção no futuro-presente.

BIOGRAFIA

Décio Pignatari (Jundiaí, SP, 1927), poeta, escritor, ensaísta, semioticista e tradutor, exerceu a profissão de publicitário por quinze anos e doutorou-se pela Universidade de São Paulo, em 1973. Foi professor de *Teoria da Informação,* na ESDI — Escola Superior de Desenho Industrial, RJ *(1964-1975);* professor titular na PUC-SP, Curso de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica (1972-1986); professor titular aposentado da FAU-USP (1974-1994); e, atualmente, professor do Curso de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens, da Universidade Tuiuti do Paraná, em Curitiba.

Fundou, com os irmãos Campos, o grupo e a revista *Noigandres (1952),* que lançou a poesia concreta *(1956),* e dirigiu as revistas *Invenção, Produto e Linguagem, Através.* Colaborador do *Jornal do Brasil* e do *Correio da Manhã,* Ri; colaborador e articulista da *Folha de S. Paulo* e do *Jornal da Tarde / O Estado de S. Paulo,* nos

anos 1980. Co-fundador da ABDI — Associação Brasileira de Desenho Industrial, 1964; da Associação Internacional de Semiótica, Paris, 1969, da qual foi um dos vice- presidentes (até 1984), e da Associação Brasileira de Semiótica, 1974, da qual foi o primeiro presidente.

Obras

Comunicação e Cultura: *Informação, Linguagem, Comunica ção*; Contracomunicação*; Semiótica e Literatura*; Semiótica da Arte e da Arquitetura*; Signagem da Televisão; Letras, Artes, Mídia; Pobre Brasil; Cultura Pós-nacionalista.*

Traduções: poemas de Pound e Mallarmé (com Augusto e Haroldo de Campos); *Retrato do Amor Quando Jovem* (Dante, Shakespeare, Goethe, Sheridan); *31 Poetas, 214 Poemas.*

Ficção: O *Rosto da Memória* (contos); *Panteros* (romance); *Poesia Pois é Poesia*; Errâncias* (fotos e reflexões memorialísticas); *Céu de Lona* (teatro).

Fora do comércio: *Oswald Psicogra fado por Signatari; Vocogramas (América Latina Libertad).*

Documentário cinematográfico: *Anos 30: Entre Duas Guerras, entre Duas Artes* (Instituto Cultural Itaú).

*Reeditados pela Ateliê Editorial. *Poesia Pois á Poesia* reúne a produção poética do autor.

Título *O que é Comunicação Poética*

Autor *Décio Pignatari*

Revisão *Geraldo Gerson de Souza*

Capa *Tomás B. Martins e Plinio Martins Filho*

Ilustração da Capa *Luiz Fernando Machado*

Editora ção Eletrônica *Aline E. de Almeida e Amanda E. de Almeida*

Formato *12 X 18 cm*
Papel de Capa *Cartão Sipremo 250 g/m²*
Papel de Miolo *Pólen Bold 90 g/m²*

Número de Páginas *66*
Fotolito *Liner Fotolitos*
Impressão *Lis Gráfica*